

**Mito e atualidade em *Um Édipo*, de Armando Nascimento Rosa**Rosana Baú Rabello<sup>1</sup>

RESUMO: Este trabalho analisa *Um Édipo* (*mitodrama fantasmático em um acto*), peça do dramaturgo português Armando Nascimento Rosa, uma releitura do mito de Édipo e do diálogo com intertextos referentes ao mito grego.

ABSTRACT: This paper analyses *An Oedipus – the untold story (a ghostly mythodrama in one act)*, a Portuguese play written by Armando Nascimento Rosa, as a reading of myth of Oedipus and his dialogs with intertexts from Greek myth.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Mito; Atualidade

KEYWORDS: Theatre; Myth; Current time

Ao nos depararmos com os textos de Armando Nascimento Rosa, que retomam o diálogo com os mitos gregos e com a tradição clássica, faz-se necessário perguntar sobre as possibilidades de estudar as atuais interpretações do mito e sua transposição para as modernas expressões de arte.

Questionamo-nos também sobre a maneira como o mito continua reverberando no século XXI e como ele é atualizado. Nas diversas representações contemporâneas das histórias e mitos que compõem o imaginário coletivo os sentidos permanecem os mesmos ou são-lhes acrescidos novos significados e diferentes problemáticas?

Talvez a primeira pergunta que deva ser respondida é: o que afinal é um mito e como ele se mantém como referência, atravessando séculos de história e de evolução? Existem diversas teorias e especulações acerca do tema. A filosofia, a antropologia e a psicologia dedicaram-se a esse problema. Sabendo da dificuldade em definir o que exatamente seria mito e mitologia, procuraremos, pois, traçar algumas

---

<sup>1</sup>Mestranda em Literatura Portuguesa pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP. Contato: [rosanabau@usp.br](mailto:rosanabau@usp.br)

definições que venham ao encontro da nossa proposta de discutir a valoração e a utilização do mito na arte contemporânea.

Segundo Victor Jabouille:

mito é a palavra-chave, o traço de união que, tentacularmente, aproxima e que, numa distância sem espaço e numa cronologia sem tempo, permite falar de Teseu e pensar em Zorro ou relembrar Édipo e divagar até Rômulo e Remo, Gilgamés, Moisés, Judas e Amadis ou o self-made-man (1986, p. 13).

Segundo Schelling, apenas através da mitologia é que os conceitos eternos podem ganhar expressão, ela é “um modo de vida e de um caos pleno de maravilhas na divina criação de imagens, caos esse que em si mesmo já é poesia”. (MELIETINSKI, 1987, p.17)

Mito está, pois, ligado a um imaginário simbólico comum, rico de significados traduzidos por narrativas religiosas, fantásticas e/ou heróicas. Ainda para Schelling, é uma poesia espontânea, paradigma de toda poesia, ocupando uma posição entre a natureza e a arte. “Partindo da premissa de que a mitologia simboliza os princípios eternos e é matéria de toda arte, Schelling acha que a mitocriação tem continuidade na arte e pode assumir a forma de mitologia criativa individual” (idem, ibidem, p.19). Nesse sentido, entendemos que Schelling fala de criação poética, sobre uma base mitológica que permite uma constante criação, reinvenção e releitura, enfatizando a relação entre originalidade artística e as premissas da mitologia.

Quando Schelling fala dos princípios eternos e das premissas mitológicas da arte, é possível pensar, em certo sentido, na busca dos eternos modelos mitológicos da literatura ficcional e em sua relação com o que Kristeva, em sua análise da intertextualidade, chama de transposição:

O termo 'intertextualidade' designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de 'crítica das fontes' dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da

posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA, *La revolution du langage poétique*, 1974. In. Coimbra, 1979, p.13)

Falar da permanência e da releitura dos mitos supõe falar em atualização, em intertextualidade, ou mesmo, como designado por Kristeva, em transposição. Um mito é uma construção anônima e coletivamente aceita que, em determinado momento, é transformado em matéria de arte, em materialização literária. Quando um autor se apossa das versões de um mito para, de sua organização e comentário, fazer sua obra, ele cria um novo sentido, ainda não presente naquelas versões por ele utilizadas e também ainda não explorado pelas materializações literárias anteriores, utilizadas muitas vezes como paradigma.

Contudo, aqueles sentidos, existentes a princípio nas referências sobre as quais esse último autor se embasou para criar sua versão, continuam ressoando em seu texto, como diálogo, e participam desse terceiro sentido por ele criado. O desdobramento dos sentidos do mito e das criações artísticas anteriores em uma obra nova rediscute aquela história, reinterpreta-a e questiona. Os sentidos se desdobram em consonância com a época, seus questionamentos e necessidades. Quando Pasolini, por exemplo, em seu filme *Édipo Rei* (1954), claramente inspirado na versão sofocliana sobre o mito grego, retrata na fala de Tirésias, pinçada da peça de Sófocles, sua independência em relação ao rei e sua subordinação apenas aos deuses, não está apenas reverberando os sentidos que essa fala refletia na tragédia clássica, mas faz ressoar outros sentidos, referentes à contemporaneidade e à Itália de 1954.

Enfim, os significados do mito relido e reescrito pelos diversos autores que dele se utilizaram constroem-se através do contraste entre os significados por eles originalmente carregados e os significados erigidos de sua nova escritura.

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir

a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático 'deslocado' e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (COIMBRA, 1979, p. 21)

É, pois, nesse espaço, *semeado de bifurcações*, que lhe permite uma nova abertura e novos significados, que a intertextualidade amplifica as possibilidades do texto, enriquecendo-o e construindo novas leituras para histórias conhecidas. O ponto de partida pode ser o mito grego ou obras amplamente conhecidas, mas esses prosseguem renovando-se, agregando novos sentidos, referências e funções. O mito, utilizado e atualizado pela literatura contemporânea, não deixa de registrar o reflexo de cada época, recriando e ampliando os sentidos primeiros do mito original. As atualizações fazem a manutenção daqueles sentidos primeiramente veiculados pelo mito, mas, sobre esses sentidos, impõem uma leitura da época em que foram escritos e da época em que são lidos.

Nesse sentido, a estética da recepção também é uma possível ferramenta de análise para a interpretação das produções contemporâneas que tem como referência os mitos conhecidos e difundidos no ocidente. Contudo, deixaremos esta discussão para um outro momento e nos concentraremos nas questões referentes à atualização e à intertextualidade.

De que maneira, pois, é utilizada a mitologia nas criações contemporâneas? Segundo Victor Jabouille (1986, p. 15) “a nossa sociedade aproveita todas as oportunidades para tentar criar e afirmar uma mitologia que pensa adequada à sua realidade”. Existe, pois, uma tendência de considerar nossa sociedade como “mitofágica”, por apossar-se dos mitos, transformando-os dentro das materializações artísticas. Jabouille, contudo, se furta a afirmar essa mitofagia e conclui dizendo da natureza múltipla e ambígua do mito:

Realidade cultural extremamente rica, o mito participa em naturezas várias, subentende funções diversas e pode apresentar-se sob uma infinidade de materializações e de aspectos, constituindo uma linguagem particular do homem (idem, ibidem, p.15-16).

Mas, de que maneira esses mitos chegam até o homem contemporâneo e continuam a fazer parte de sua linguagem particular? Como já dissemos, eles chegam até nós por meio da literatura, das alusões, das referências e recriações ou mesmo através da persistência de uma memória coletiva. Assim, a interferência das referências universalmente patentes na cultura ocidental – ou em outras culturas – impõe o diálogo e o reencontro com temas e imagens recorrentes. Entendemos que essas imagens estão relacionadas com aquilo que Jung definiu como Arquétipo, e que tão bem foi explicado por Gilbert Durand:

O inconsciente é que fornece a 'forma arquetípica', em si mesma 'vazia', que, para tornar-se sensível à consciência, 'é preenchida imediatamente pelo consciente, com o auxílio de elementos de representação, conexos ou análogos'. O arquétipo é, portanto, uma forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens. (1988, p.60)

Assim, entendemos que essa formação das imagens, que torna a forma arquetípica sensível à consciência, tende a necessariamente passar por essas concretudes apontadas por Durand. Embora o arquétipo as ultrapasse e mantenha sua universalidade, sua imutabilidade e sua atemporalidade, as formas de expressão ou manifestação conscientes evoluem de acordo com o desenvolvimento da humanidade e com a cultura a qual se relacionam.

Essas imagens arquetípicas, traduzidas nos mitos e na literatura, estão à disposição do nosso pensamento como fonte e referência, a elas os escritores, poetas, dramaturgos, pintores, retornam e, algumas vezes, ultrapassam. Enfim, as imagens se repetem, os temas também, mas as problemáticas abordadas podem diferenciar-se, podem

responder ao momento hodierno, impondo uma leitura que comporta o mito, mas não se submete apenas aos sentidos pré-delimitados por ele: exige, pois, uma atualização, um movimento que se refere ao momento da escritura, ao público leitor ou na plateia, e ao diálogo intertextual entre o passado e o presente.

Quando falamos em uma recriação artística dos mitos, devemos atentar para o fato de que a estrutura do texto, as escolhas cênicas (no caso específico do texto teatral) e o diálogo, assim como a estrutura narrativa, impõem escolhas e perspectivas que selecionam ou descartam versões do mito, conforme as intenções do autor e conforme sua visão de mundo, sua opção ideológica e seu momento histórico. As diferentes versões de um mesmo mito podem levar a caminhos e realizações que construam sentidos bastante diversos, mesmo que embasadas em um mesmo referencial mítico.

Na esteira desse pensamento, Jabouille refere-se às diversas maneiras distintas de três dramaturgos (Sófocles, Sêneca e Bernardo Santareno) explorarem a figura de Jocasta, no mito de Édipo. Sobre o *António Marinho: Édipo de Alfama*, de Bernardo Santareno, o teórico diz o seguinte:

Mantendo a estrutura tradicional do mito, acentuando determinados elementos simbólicos que remetem para a matriz trágica – o coro (povo, Bernarda), destino (fado), mensageiros e presságios (Bernarda, almur, Louca) – e enriquecendo a intriga com uma ação secundária (Rosa) e uma personagem paralela muito forte (Rui), *António Marinho* concretiza um final original. Todos exigem a morte da mãe incestuosa (a imagem da força é explicitamente referida), mas, ao sobreviver à catástrofe e perante a fraqueza de António/Édipo, que foge na companhia de Rui (o estranho companheiro, elemento satânico de uma *philia* perturbadora), Amália/Jocasta escolhe a vida e afirma o primado da sua condição de mulher sobre a de mãe. (Jabouille, 1993, p.31)

A surpresa e a inovação de Bernardo Santareno estariam, além da contextualização de Édipo na lisboeta Alfama do século XX, na reação de Amália/Jocasta, que afirma sua condição de mulher/sujeito, percorrendo os caminhos da libertação. Em Sófocles, Jocasta cede à

pressão e suicida-se. Em Sêneca, Jocasta também se suicida, contudo, afirma-se como mãe.

Votando-nos mais uma vez ao filme *Édipo Rei* (1954), de Pasolini, também é possível falar das escolhas na estrutura da narrativa como algo bastante relevante na construção dos sentidos e também na recepção da obra. Diferente da tragédia grega, em que os fatos vão sendo apresentados e conhecidos pelo público ao mesmo tempo em que são rememorados e descobertos por Édipo, o diretor italiano optou por tornar a narrativa linear. Assim, desde o princípio, o espectador sabe da origem e do destino de Édipo. Nada é ocultado ao espectador e não compartilhamos da agonia do personagem. Diferente daquilo que Sófocles propõe e é ressaltado por Aristóteles como uma das grandes qualidades da tragédia sofocliana, em Pasolini, o reconhecimento não se dá simultaneamente para o personagem e para o público. O recurso da linearidade, utilizado por Pasolini, não constrói a *kátharsis* do mesmo modo como na tragédia grega. Com efeito, distancia o público/espectador, fazendo-o perceber os erros e poluições de Édipo no momento em que esses são cometidos.

Contextualização e estrutura narrativa, momento histórico e escolhas ideológicas, diferentes versões dos mitos e diálogo com as obras antecedentes, estes são alguns dos aspectos que influenciam e competem para a organização dos sentidos em toda obra que propõe intertextos. Como dissemos a princípio, o que motivou essa discussão, acerca da atualidade e da atualização do mito, foram as escolhas do dramaturgo Armando Nascimento Rosa.

Entendemos que a literatura pode servir para impor formas secundárias do mito ou para possibilitar a sua renovação. Esse é o trabalho que, conscientemente, Rosa tenta executar. Sua compreensão dos mitos parte do desvendar das versões ocultadas pelo discurso dominante, que dialogam com o presente, de maneira a refletir uma nova mentalidade e uma posição crítica perante os valores tradicionais, além da procura de uma nova estética. O autor estabelece um diálogo bastante amplo com o mito, com as materializações artísticas

anteriores, com Freud e com a psicologia analítica de Jung, assim como com diferentes expressões do teatro ocidental. Em seu rearranjo das formas secundárias do mito, Rosa cria uma tensão dialógica entre o mito original e sua releitura por meio do teatro, gerando sentidos e proposições novas. Sobre as formas secundárias do mito e sobre a sua renovação, Jabouille faz uma interessante consideração, referindo-se ainda ao teatro clássico:

Recordemos, como caso exemplar, o tragediógrafo Eurípedes – a tragédia, espetáculo construído com base num texto literário de temática mitológica, era o grande veículo de comunicação de massas na Atenas clássica -, que, sem desvirtuar a estrutura tradicional, dramatiza os mitos de uma forma peculiar. (...) Não basta afirmar que a estética trágica implica o recurso ao fundo mítico; as alterações de Eurípedes são, também, reflexo de uma nova mentalidade e de uma posição crítica perante os valores tradicionais, a par da procura de uma nova estética. A sua técnica implica o contraste entre a metodologia explorativa dos outros grandes tragediógrafos e uma nova, interna. (...) Esta fusão de materiais míticos, com recurso, também, a elementos originais, é visível em obras como Orestes, Medeia, Hipólito, Electra, Ifigênia na Táurica ou Ifigênia em Áulis. (JABOUILLE, 1993, p.22).

Fica, pois, patente que a busca por elementos originais e novas maneiras de interpretar o mito, pautadas em uma visão crítica e inovadora, não são aspectos apenas da modernidade.

Investigação, diálogo, pesquisa e referência fazem parte de toda criação artística. Armando Nascimento Rosa tem plena consciência da importância das referências e do diálogo com as obras e pensamentos que o antecederam. Assim é que, dentro do próprio texto teatral, explicita o diálogo com os mitos e com as criações anteriores, de modo a criar para as personagens uma consciência extraordinária. Assim, em seu *Um Édipo, mitodrama fantasmático em um acto*, Jocasta diz: “Sei o necessário para que Sófocles se interesse por meu testemunho” (ROSA, 2003, p.7). Ao ser questionada por Tirésias acerca de quem seria Sófocles, Jocasta diz que é um tragediógrafo que ainda está por nascer e que a morte haveria dado essa consciência a ela:



Não dizes que estou morta? Então já que morri, escapei ao tempo e para mim todas as épocas convivem como se fossem uma só. Acredita que será o palco de Dionísio a dar-me a glória que a vida me negou. E hás-de ficar em cena igual a ti mesmo. Sábio e grave como convém a um ancião. (idem, ibidem).

A fala de Jocasta é bastante interessante no sentido de que nos leva a pensar no diálogo dos mortos, daquilo que já passou pela vida e agora permanece memória, que cria uma interlocução, que permite que as épocas convivam e se inter-relacionem. A origem do novo olhar de Jocasta sobre sua própria história é construída a partir dessa consciência ampla da História, dos mitos nos quais ela mesma é personagem, do passado e das diferentes vozes que a respeito dela falaram.

É a consciência dos mortos, do passado revisto e reinterpretado, que traz luz à consciência dos vivos:

Tirésias: (...) A tua lucidez é um bálsamo na minha velhice infinita. A aluna morta ultrapassou o mestre ainda vivo. Fala-me então de mim, para que eu possa lembrar o que já soube e já esqueci ou não recorde mais por culpa da idade e do orgulho. (ROSA, 2003, p.8)

É também a consciência clara do passado e o seu questionamento que lançam novas luzes ao sujeito e à sua história. Jocasta está morta, sabe disso, mas ainda não se convenceu completamente. Sua busca pelo autoconhecimento e por explicações acerca de sua história leva-a a dialogar com Tirésias e com os mitos relacionados à história deste.

Depois de tudo o que fui forçada a viver, não admito que uses contra mim o argumento da fraqueza. A célebre e falsa fraqueza das mulheres. Tu bem o sabes. Tu que já foste mulher como eu e deste à luz então a tua filha Manto; porque não confessas ao mundo a verdade da tua transformação? Essa história de bater nas serpentes está muito mal contada. Nenhum poeta escreveu sobre ti o drama que mereces, e olha que há um belo enredo de paixão e desvario no teu passado. (idem, ibidem, p. 7)

Depois desse questionamento de Jocasta, Tirésias passa a rememorar sua história de transformação. No mito mais difundido,

Tirésias teria encontrado, no monte Citerão, duas cobras a copularem. Matou a serpente fêmea e transformou-se em mulher. Sete anos mais tarde, a cena se repete e Tirésias mata a serpente macho, transformando-se novamente em homem.

No entanto, a peça de Rosa questiona essa versão, dando a entender que houve uma espécie de censura, a qual impediu que a verdadeira história fosse revelada. Em diversos momentos de seu trabalho, Rosa se propõe desvendar algumas faces censuradas do mito, suas contradições e incoerências, mesmo que, para isso, tenha que usar de criatividade para criar elementos que preencham as lacunas ainda não esclarecidas pela história do mito e pelas materializações artísticas que dele foram feitas.

Nesse sentido, é muito eficaz o esforço do dramaturgo em revelar e reinventar a cena mítica. Existem alguns sentidos que, mesmo no mito original, são censurados e não aparecem com clareza. Jabouille aponta para alguns episódios míticos que são esclarecidos apenas nas artes plásticas e cujo sentido primeiro fora ocultado:

Na mitologia grega muitas alusões pouco evidentes a episódios míticos são esclarecidas pelas materializações plásticas em pinturas de cerâmica, por exemplo. Recorde-se, e para não perder de vista o exemplo maior que é o mito de Édipo, o modo como a análise das representações plásticas da Esfinge e do episódio do seu encontro com o herói na encruzilhada esclarece o caráter primeiro do monstro como incubadora. No caso de Édipo, a representação clássica de uma prova intelectual é, possivelmente, o resultado “censurado” de uma outra prova mais antiga de caráter sexual. (1993, p.16)

Na versão que se segue sobre Tirésias, na peça de Rosa, aquele teria se negado a cumprir os votos a Afrodite, deusa do Amor. Como lição, a deusa teria lançado no leito de Tirésias os perfumes que “inflamam os órgãos dos sentidos”. Zeus teria sido levado ao seu encontro e, sentindo tais perfumes, lançou-se sobre Tirésias, cheio de desejo. Mas este fugiu ao abraço de Zeus e para defender-se feriu sua “serpente erguida” com um “estilete agudo”. Zeus então amaldiçoou Tirésias:

Tu, mortal mesquinho, que ousaste emascular-me, hás de ser punido neste instante! Vais perder a tua serpente assim como quiseste cortar a minha. O teu corpo mudará em mulher e então os instintos do sangue não vão deixar-te indiferente aos meus abraços. Assim aconteceu e Tirésias tornou-se na amante favorita que Zeus visitava em noites sem lua, para que o escuro da noite os protegesse do ciúme de Hera. E Tirésias revelou-se uma mulher fecunda. (...) Engravidou de Zeus e deu a luz uma menina. Afrodite sentiu-se vingada e feliz ao ouvir o choro da criança, a procurar na mãe as opulentas maminhas de Tirésias. Mas esse choro sadio chegou aos ouvidos de Hera, que nele reconheceu a divina herança do marido. Com a ajuda de Zeus, Tirésias fugiu com a filha para Creta. Acolheu-as o rei de Cnossos e esconderam-se no labirinto, onde outrora vagueou o bravo Minotauro. (...) Mas a manhosa Hera acabou por descobri-las. Trouxe com ela um par de serpentes venenosas para matar Manto e Tirésias. E quando as encontrou, atirou-lhes as cobras para cima, gritando de júbilo: - Com a serpente de Zeus te saciaste, bruxa, gerando esta bastarda! Com o veneno das serpentes as duas tombarão na minha frente! Estas cobras só mordem as mulheres e uma vez chegando ao sexo, depositam nele a peçonha mortífera.

Tirésias ocupou-se de matar a cobra que atacava a filha, enquanto a outra cobra procurava no seu corpo a boca vertical. A mãe salvou a garota mas percebeu que era já tarde para arrancar o animal da sua própria virilha, e invocou Afrodite (ROSA, 2003, p. 13).

Afrodite, então, transformou Tirésias novamente em homem. Nesse momento, o réptil nada mais podia contra Tirésias, pois não mais achara ninho para o seu veneno. A partir da fala de Jocasta, Tirésias lembra o que soube mas esquecera (em suas próprias palavras) “por culpa da idade e do orgulho” (ROSA, 2003, p. 8). A lucidez de Jocasta o faz repensar sua história e redescobrir a multiplicidade da vida:

Jocasta - Somos todos deuses e demônios, bem o sabes, mas são raros os mortais que conseguem invocar a força sepultada no útero da alma. Tu soubeste fazê-lo, Tirésias. Por isso foste punido. Nunca se sai ileso de um combate cósmico. (idem, ibidem, p. 8)

Parece-nos que a força sepultada no útero da alma é a consciência dos dois sexos em uma mesma vida e a possibilidade de harmonizar essa experiência.

A respeito da figura de Tirésias e de sua história de transformações há um filme de Bertrand Bonello (2004), cujo título é *Tiresia*, que tenta atualizar o mito, aproximando a figura mítica e a personagem de uma transexual brasileira que vive, na clandestinidade, com o irmão na periferia de Paris. É bastante interessante a maneira como o filme inicia, com uma imagem de larva incandescente, como se fosse o magma inicial, anterior à distinção dos sexos.

No filme, a transsexual Tiresia chama a atenção de um padre chamado Terranova. Homem bastante perturbado, para quem a beleza de Tiresia é um misto de perfeição e terror, Terranova resolve sequestrar Tiresia, observá-la e aproximar-se dos mistérios daquele corpo, de sua admiração e repulsa por aquela figura. Sem que possa tomar os hormônios que mantêm seu corpo de mulher, Tiresia começa a se transformar pouco a pouco: a voz muda, a barba começa a crescer, o rosto de homem começa a se evidenciar. Contrariado e inquieto com as transformações, Terranova cega Tiresia e abandona-a em um campo, longe da cidade. Recolhida por uma garota de dezessete anos (personagem a quem podemos aproximar a ninfa da Arcádia, com quem Tirésias teria tido sua filha Manto), Tiresia é cuidada e passa a manifestar dons de premonição. Ao final do filme, reencontrando Terranova, e sem saber que ele foi seu algoz, Tiresia é atropelada e morta.

Esse filme tenta trabalhar as referências do mito de Tirésias, colocando o tema da transsexualidade como uma questão atual. Para os brasileiros, o filme traz uma questão local forte, mas que é muitas vezes ignorada: a imigração dos travestis para a Europa. No entanto, mais do que retratar o universo do travesti, o filme trabalha com a relação entre sagrado e profano. Com a igreja a participar da história, através da figura do padre Terranova, é possível dizer que uma interpretação para a morte de Tiresia seria a de que a igreja tenta obliterar o mito, que tenta apagar as marcas daquilo que antecedeu sua história, daquilo que veio antes da distinção dos sexos, da criação do mundo (interpretado sob o viés do Cristianismo).

Voltando novamente a *Um Édipo*, de Rosa, o mito de Tirésias, retratado nessa peça, também ganha força de militância sexual, no sentido de que tentaria desvendar as verdades por trás dos véus da censura. O que Rosa parece sempre querer resgatar é a voz ocultada pelo discurso dominante. Vale ressaltar que a voz das personagens marginalizadas é assente em todo trabalho dramático de Rosa e expressa de maneira significativa as questões de identidade sexual que representam uma das vozes abafadas e sufocadas por esse discurso dominante e que ganham espaço em seu teatro. Em *Audição com Daisy ao Vivo no Odre Marítimo*, Daisy Mason, a amiga inglesa de Álvaro de Campos (que aparece no “Soneto Já Antigo”), ganha voz na forma de uma drag-queen. Em *O Eunuco de Inês de Castro*, Afonso Madeira pode finalmente falar de sua relação com Pedro e dos ciúmes que este sentia, a ponto de, como seu amante, mandar castrá-lo. Em *Antígona Gelada*, peça com edição prevista para dezembro deste ano, Antígona deseja ser mãe e opta por uma inseminação artificial, enquanto Hémon, como amante do seu irmão Polínicos, a apoia nessa empreitada.

Em *Um Édipo*, o herói sofoclíano não está mais no centro da cena. Sua história está relacionada àqueles que o envolveram e, antes de ele nascer, já traçaram sua história. Assim é que a história de Laio e Crisipo, no teatro de Rosa, ganha uma projeção central. É a história desses dois personagens que antecede e é responsável pela maldição de Édipo. Segundo uma das versões conhecidas do mito, Laio teria fugido de Tebas por conta das brigas políticas ali travadas e teria se hospedado no reino de Pélops, o qual tinha um filho muito bonito chamado Crisipo. Laio teria desejado e sequestrado o jovem.

Fugindo das investidas de Laio ou envergonhado por ter sido objeto do amor deste, fato é que Crisipo morre. Laio teria rompido com a lei da sagrada hospitalidade, desrespeitando o reino e o filho de Pélops. Este rei teria então lançado a maldição de que Laio seria morto pelo próprio filho e que este viria a tomar o lugar do pai no leito materno. Assim começa a história de maldições de Édipo. E Tirésias dirá: “Mas

todos querem esquecer a fonte da maldição dos Labdácidas. A vergonha original será censurada” (ROSA, 2003, p. 11).

Édipo, assim como Jocasta, procurava Tirésias para que conseguisse atingir um conhecimento mais profundo de si e da grande tragédia que foi a sua vida.

Édipo: Preciso que me oiças, Tirésias. Tu és o médico das almas. E foi a minha alma doente que lançou a peste sobre Tebas. Por isso mutilei os olhos. Deixei de ver o cenário do corpo para dar atenção ao meu vazio interior.  
(ROSA, 2003, p.16).

Segundo a versão de Rosa, Édipo estaria se enganando e, ao contar sua história, repetia a versão mais conhecida a respeito da morte de seu pai. Assim, o fantasma de Crisipo, que atingiu maior clareza e compreensão depois da morte, aparece para alguns esclarecimentos. Nessa versão “mitocriativa”, Édipo teria encontrado na encruzilhada Laio e o fantasma encarnado de Crisipo, que teria se entregado ao amor do rei de Tebas. Édipo teve, pois, uma reação homofóbica e, por isso, assassinara o próprio pai, sem o saber.

Crisipo (narra para o público): Édipo não esperou que Laio lhe respondesse e deu-lhe um primeiro golpe no pescoço. O pai não ofereceu resistência. Tinha abraçado o meu fantasma e percebeu que a morte me enviara como mensageiro. Édipo rasgou-lhe o peito e o ventre à punhalada. Laio despediu-se da vida como quem despe um traje sórdido. Édipo virou-se para mim mas já não me encontrou. Voltei a tornar-me invisível (...) (ROSA, 2003, p.21)

Depois dessa fala, a pitonisa Manto, filha de Tirésias, sai do transe que a fazia dar voz ao fantasma de Crisipo. Contudo, Crisipo ainda tinha o que dizer para Édipo, que não mais o poderia ouvir. Nesse caso, a mensagem que segue é muito mais direcionada ao público:

Crisipo: Mas eu não vou calar o que trago para dizer-lhe. (Retoma o seu discurso severo, dirigido a Édipo, embora este não dê sinais de ouvi-lo, junto ao corpo inanimado de Laio/Tirésias.) Agora sei porque procuraste o suplício da cegueira retalhando os olhos. Tu já eras cego por dentro, ao alimentares a raiva homicida. São

muitos os deuses a que devemos prestar culto. Foi o que eu aprendi deste lado. Dias virão em que os mortais vão querer fazer reinar um deus absoluto, e mais sangue correrá por causa disso. A vida não é una, é múltipla, é ambígua, e acabaste por sabê-lo de trágica maneira. Tu, Édipo, filho de dois pais, marido de tua mãe, irmão de sangue dos filhos que geraste. És uma e outra coisa ao mesmo tempo. Tiveste de o aprender à custa da tua dor. E poderias não ter matado Laio. Tu, que havias de destroçar a esfinge, não escapaste à maldição do meu pai. Ah, Édipo... Se em vez da fúria de Ares, te tivesse possuído a argúcia de Hermes, esse deus alado havia de ensinar-te que a explicação de tudo mora no mais fundo de ti. Decifra-te e descobrirás! (idem, ibidem, p.21-22)

Essa fala de Crisipo aponta para a busca do autoconhecimento ou mesmo faz um apelo no sentido de mostrar a necessidade dessa busca: o “conhece-te a ti mesmo” da inscrição do templo de Delfos. Esse autoconhecimento, que faz parte daquilo que Rosa definiu como Teatro Gnóstico, faz com que pensemos em um outro termo discutido por Jung: a Individuação:

O confronto entre inconsciente e consciente produz um alargamento do mundo interior do qual resulta o centro da nova personalidade, construída durante todo esse longo labor, não mais coincida com o ego. O centro da personalidade estabelece-se agora no self, e a força energética que este irradia englobará todo o sistema psíquico. O indivíduo não estará mais fragmentado interiormente. Não se reduzirá a um pequeno ego crispado dentro de estritos limites. Seu mundo agora abraça valores mais vastos, absorvidos do imenso patrimônio que a espécie penosamente acumulou nas suas estruturas fundamentais. O homem tornou-se ele mesmo, um ser completo, composto de consciente e inconsciente, incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos, ordenados segundo o plano de base que lhe for peculiar. (SILVEIRA, 1981, 26)

No fundo, é essa a busca de todos os personagens do Teatro Gnóstico de Rosa. Eles procuram a consciência da própria história e rediscutem as forças instintivas que os impulsionam ou impulsionearam no passado. Eles procuram retirar as máscaras e as falsas roupagens que a sociedade impõe, procuram enxergar para além das censuras. É interessante que, no próprio jogo teatral, desfazendo as convenções e limites do palco, é que as personagens buscam a consciência de si e do outro.

Se o drama de maldições, mortes e interditos não é decifrado, se Édipo não é capaz de ouvir Crisipo e buscar a verdade no mais fundo de si, talvez seja Manto, na ilha de Lesbos (que carrega clara conotação homossexual), quem percorra o melhor caminho ao encontro de si e da multiplicidade da vida; Jocasta assim o atesta: “No palco encontrarás a harmonia.” (ROSA, 2003, p.23). Manto é apresentada em *Um Édipo* como a jovem filha de Tirésias que o guia (assim como o faz Antígona com Édipo), mas que não aceita seguir a “profissão” do pai. Segue então para Lesbos, atrás do sonho de ser atriz e de seguir os ritos de Dionísio, ritos esses não permitidos às mulheres. Contudo, Manto quer aliar as ambiguidades do humano na harmonia do jogo teatral.

### **Referências Bibliográficas:**

- BRUNEL, P. (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COIMBRA, A. *Intertextualidades*. Porto: Ed. Porto, 1979.
- DURAND, G. *A imaginação Simbólica*. Trad. Eliane Fitipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.
- JABOUILLE, V. (org.). *Mito e Literatura*. Mira-Sintra: Inquérito, 1993.
- JABOUILLE, V. *Iniciação à ciência dos mitos*. Lisboa: Inquérito, 1986.
- JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MELIETINSKI, E.M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.
- MELIETINSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 2002.
- ROSA, A. N. *Um Édipo, mitodrama fantasmático em um acto*. Porto: Lisboa, 2003.